Rok VIII. Warszawa — Październik 1933. Nr. 10

HOSANNA

ORGAN TOW. MUZYKI LITURGICZNEJ

TREŚĆ ZESZYTU:

Redaktor X. H. Nowacki. — Redakcja, Admin. i Eksped.: Warszawa, Jezuicka 6 II p.

WRACAJMY DO ŁACINY

Jednym z pocieszających objawów odrodzenia życia katolickiego u nas jest coraz większe zainteresowanie się społeczeństwa katolickiego łaciną. Oczywiście, że nie tyle tą, jaką mamy w Korneljuszu Neposie, Cezarze, Cyceronie, Tacycie, ale tą, co lśni prawdami bożemi i żyje niemi (co za powiedzenie: „łacina, to język martwy!), we mszy św. Jaki ogrom treści jest w łacinie, kiedy ona mówi o Bogu Trójjedynym w Gloria in excelsis Deo, jaka rewja prawd wiekuistych w Credo, czem zmierzyć majestat łacińskiego Sanctus, gdzie znaleźć równą słodycz tej, jaka się niesie z łacińskich sylab Benedictus, lub Agnus Dei? A weźmy brewiarz. Z początku wydaje się on jak niedostępny stary klasztor, zbudowany gdzieś wysoko na skałach, ale gdy się te skały przejdzie, gdy przeniknie się za mury tego klasztoru, zaczynamy błogosławić nasze trudy; robi nam się w tym brewiarzu tak dobrze, jak nigdzie z nikim; w psalmach, hymnach, responsorjach, lekcjach odnajdujemy utracone drogi zbawienia, odnajdujemy swoje życie z Bogiem i wesele i pokój daremnie szukany gdzieindziej. W te dziwy boże prowadzi nas niezachwianie łacina, język przed wiekami upatrzony i przeznaczony przez Boga na rodzimy język Kościoła, język naszego zbawienia, język największych tajemnic bożych, język najżywszy pośród wszystkich języków świata, bo pod żadnym językiem na świecie nie zadrgało i nie drga tyle życia łaski, co pod działaniem łaciny. Jeżeli jakościowo wszystkie inne języki liturgiczne mają równy stopień znaczenia w Kościele, to ilościowo łacina wszystkie te języki przewyższa; jej żniwo misyjne jest największe.

Kiedy św. Piotr przeniósł swą stolicę z Antjochji do Rzymu, którego władza i język ogarniał cały ówczesny cywilizowany świat,

wtedy język łaciński stał się językiem liturgicznym Kościoła Rzymskiego. Od tej pory rozwój teologji, prawa, historji, oraz liturgji odbywa się wyłącznie w języku łacińskim. Moc nadprzyrodzona Kościoła doprowadza język ten do takich wyżyn, że chociaż naród, który nim mówił, ginie, język jego jednak nietylko pozostaje, ale otrzymuje od Kościoła osobne posłannictwo: być językiem zbawienia dla ludzi.

Łacina więc jest sakralnym językiem Kościoła, językiem Jego tradycji, znakiem jedności, braterstwa, spólnoty i powszechności. Ona tak weszła w życie Kościoła, że herezje nowoczesne odrywając się od Kościoła, odrywały się również i od łaciny. Tak uczynili Luter, Kalwin i inni. Encyklopedyści i wolnomyśliciele XVIII w., szerzący bezbożność zwalczali i łacinę. Ich pogarda dla łaciny wsączyła się w wiek XIX. Już w Kościele nikt jej nie rozumie i mało kto ją wiernym tłumaczy. W zapomnienie idzie owo postanowienie ojców soboru Trydenckiego, skierowane do pasterzy, aby „wykładali coś z tego, co jest czytane we Mszy św." (ses. XXIII, rozdz. VIII). Nawet w zakonach, w zakładach duchownych, na probostwach i wikarjatach, nie mówiąc o organistach, jest tak zaniedbaną, że nie często trafiał się ten, ktoby kanon mszy św. co do słowa rozumiał. a białym krukiem był ten, kto odmawiając brewiarz, znał znaczenie każdego wyrazu. I w chwili obecnej nie jest lepiej. Z powodu niedouczenia się — dla wielu księży łacina liturgiczna jest jeszcze „camera obscura"; nieopanowana należycie staje się niewygodną. I wtedy to zdarza się, że nie widzi się posłanictwa łaciny w Kościele, przekreśla się jej tradycje, jej zasługi, moc i jej sakralizm i wzdycha się do reform, a co gorsza wprowadza się język narodowy, cząstkowy, zmienny, i słaby tam, gdzie rozlegać się powinien język niezmienny, mocny, język powszechny Kościoła Rzymskiego — łacina. Ona jest tak zrośnięta z życiem Kościoła w nas, że zaniedbanie łaciny osłabia nasze życie katolickie, gdyż umniejsza w nas zdolność „sentire cum Ecclesia". Wprowadzenie śpiewu ludowego do liturgji, w celu nautralizowania wpływów zwolenników kościoła narodowego jest tylko tymże zwolennikom na rękę; nie będą się wysilać, by zwalczać łacinę, bo już im to niejedne parafje ułatwiły; zrezygnowanie z tej barykady jaką jest łacina w życiu parafjalnem równa się przyjęciu jednego z haseł kościoła narodowego: oderwać lud od łaciny, to oddalić go od papieża.

Zagrożonej od heretyków parafji nie uratuje śpiew ludowy w liturgji, ani nie udaremni ataków innowierczych śpiew łaciński ludu, jeżeli pasterzowi parafji brak ducha bożego; ale pasterz pełen ducha bożego dla ratowania parafji nie będzie kasował śpiewów łacińskich, a na ich miejsce wprowadzał pieśni ludowych pobożnych, bo takie postępowanie choć nie uboży religijności, ale uboży **katolickość** parafji, która do walki z heretykami przedewszystkiem potrzebuje tężyzny katolickiej. Pasterz z gorącym du-

chem bożym, w obliczu niebezpieczeństwa sekciarskiego dołoży wszelkich starań, aby spotęgować w parafji życie katolickie, podnieść owo życie na najwyższy stopień oprzeć to wspólne parafjalne życie na liturgji, na liturgicznym śpiewie i liturgicznym języku — w ten sposób gorliwy duszpasterz w liturgicznie ujętej parafji ocali wiarę i dusze od zguby. Ile życia katolickiego zmalało tylko przez to, że nie doceniając mocy Kościoła w języku łacińskim liturgicznym zlekceważyło się go, unaradawiając wspólne nabożeństwa parafjalne!

Mówi się często, że lud nie rozumie łaciny, nie może się przeto nią modlić; po polsku rozumie, niech więc się modli po polsku. A czyja to wina, że lud nawet „Et cum spiritu tuo", które do niego śpiewać należy, nie rozumie i nie śpiewa? Co się robi dzisiaj na to, aby lud łacinę należącą do niego rozumiał? Gdzie z ambony tłumaczy się śpiewy łacińskie ludowi? To nie wina łaciny, że jest dla ludu niezrozumiała, to wina nasza, że nie rozumiemy, lub co gorsza, nie chcemy, aby lud ją znał. Nie mówmy, że lub łaciny nie chce, bo to nieprawda. Spróbujmy tylko odsłonić ludowi tekst łacińskiego Gloria, Credo, lub Sanctus i powiedzmy, że Ojciec Święty pragnie, aby we Mszy uroczystej cały lud śpiewał po łacinie, a przekonamy się, jaka to będzie dla niego rewelacja. Byleby tylko znalazł się ktoś kompetentny i zaczął lud uczyć, to zobaczy sam, jak lud swym instynktem katolickim łacinę lubi i jak łatwo uczy się śpiewać liturgicznie.

Społeczeństwo katolickie, w łonie którego odbywa się ruch, mający na celu umocnienie życia katolickiego na silnych podstawach, musi poddać rewizji obecny swój stosunek do łaciny, jako języka, przez który ono współżyje z Kościołem Kiedy Uniwersytet Warszawski wydaje odezwy, aby nie esperanto, podstawą którego jest żargon, stał się językiem międzynarodowym, ale łacina, bez której nie mogą się obyć ani prawo, ani medycyna, ani historja, ani literatura, tembardziej język łaciński stać się powinien językiem katolickim wszystkich katolików świata. Ale przedewszystkiem niech on będzie językiem wybranym katolików Kościoła obrządku łacińskiego, do którego my Polacy, od lat 1000 mamy szczęście należeć. Zanim przyjdą te błogosławione czasy, kiedy szkoły od najwcześniejszych lat zaprawiać będą młodzież do języka łacińskiego, zaczynając od łaciny liturgicznej, należy już teraz z ambon, na lekcjach religji, w czasie katechizacji i przy innych tak licznych okazjach uczyć wiernych łaciny, tłumacząc przynajmniej to, co jest śpiewaną modlitwą ludu w kościele. W ten sposób zbliżywszy lud do Kościoła przez odkrycie nowych radości damy mu poznać, „jak słodkim jest duch Twój, Panie", a słowa papieża Piusa X: „Językiem Kościoła Rzymskiego jest łacina" (Motu Proprio 1903), urzeczywistniać się będą nietylko, jak dotychczas, w kościele nauczającym, ale i słuchającym. Przyśpieszmy te czasy i wracajmy wszyscy do łaciny.

X. H. Nowacki.

JUTRZNIA

II.

Rozpoczynamy jutrznię od cichego Pater, Ave i Credo. Modlitwę Pańską omówiliśmy poprzednio. Co do Pozdrowienia Anielskiego, to przed V w. nie mamy żadnego świadectwa, aby tę modlitwę wtenczas odmawiano. Natomiast po r. 520 słowa Archanioła w połączeniu ze słowami św. Elżbiety, jako Uwielbienie Bogarodzicy, spotykamy w ówczesnej literaturze dość często. Znajdujemy je więc w homilji św. Eleuterjusza [1]), w antyfonaszu św. Grzegorza, w dziełach św. Ildefonsa. Dopiero w wieku IX połączenie tych dwóch pozdrowień otrzymało nazwę Pozdrowienia Anielskiego.

Z biegiem czasu zaczęto odczuwać potrzebę uzupełnienia tego Pozdrowienia przez modlitwę błagalną, które z czasem stało się drugą częścią tej modlitwy. Stało się to w wieku XIII, a głównie przez zakony św. Franciszka, św. Dominika i Karmelitów, lecz słowa dopełniające nie były jednobrzmiące. Dopiero św. Pius V, papież, reformator ksiąg liturgicznych, wprowadziwszy urzędowo Pozdrowienie Anielskie do brewjarza rzymskiego (1568), całkowity tekst jego ostatecznie przepisał.

Credo — Wierzę, formuła wyznania wiary, łączona pierwotnie z sakramentem Chrztu, jest pochodzenia apostolskiego, najpóźniej mogła powstać w czasach soboru Jerozolimskiego, około r. 50. W ciągu w. V symbol rzymski, najdawniejszy ze znanych, uległ niewielkim uzupełnieniom i otrzymał formę do dziś dnia używaną pod nazwą Symbolu, czyli Składu Apostolskiego.

Odmawiamy trzy powyższe modlitwy pocichu, aby okazać naszą pokorę wobec Boga, który sam jeden tylko przenika serca nasze, aby przypomnieć, że prawdziwa pobożność raczej w sercu gości, niż na ustach i abyśmy mogli łatwiej rozmyślać o tem, co mówimy, nadto wyznanie wiary ma nas uwolnić od poduszczeń złego ducha.

Pierwszą modlitwę w jutrzni, wypowiedzianą głośno (clara voce, jak mówi rubryka jest versus: Domine, labia mea aperies— z odpowiedzią: Et os meum annuntiabit laudem tuam. Jest to wiersz 17-y psalmu 50-go: Panie, otwórz wargi moje: a usta moje opowiadać będą chwałę twoją. Werset ten wprowadził do jutrzni św. Benedykt (+543), aby wezwać pomocy Bożej, nim zaczniemy śpiewać na chwałę Jego, bo sami z siebie jesteśmy niegodni i słabi do wysławiania majestatu Bożego. Wiersz ten w wiekach średnich nazywano versus aperitionis.

Dopiero w w. VIII dodano w jutrzni werset Deus, iu adiutorium, a którym już przedtem rozpoczynano inne godziny kano-

---

[1]) *Migne, Patr. lat. t. 65, p. 97 et 98.*

niczne. Zresztą, mówi Chrodegang (+766) [2]), nie tylko pierwszy werset psalmu 69-go, ale cały psalm Deus iu adiutorium zakonnicy odmawiali, gdy z sypialni po nocnym spoczynku udawali się do chóru [3]).

Po wezwaniu pomocy Bożej i oddaniu czci przez Gloria Patri... następuje t. zw. Invitatorium co znaczy wezwanie (od invitare — wzywać, zapraszać), wyrażone jakiem krótkiem zdaniem, przyzywającem wiernych do chwalenia i wielbienia Boga. Do jutrzni wprowadzone zostało w w. IX, na mocy uchwały synodu w Akwizgranie 817 r. Amalarjusz (+po r. 840) *) podaje, że invitatorium śpiewano w te tylko dni, w które lud był obowiązany uczestniczyć w officjum, t. j. w niedziele i uroczystości świętowane. Celem tego wezwania jest ożywić ducha modlitwy i zwrócić myśl naszą do przedmiotu naszych hołdów i uwielbień.

Z invitatorium zawsze się łączy psalm 94-ty, zwany inwitatoryjnym. Słowa jego Venite adoremus, za czasów św. Benedykta, były hasłem przebudzenia się i powstania do śpiewu jutrzni. Po ostatniem powtórzeniu inwitatorjum, następuje hymn; umieszczony jest on w tem miejscu dla wyrażenia radości, jaką modlący się odczuwają, gdy usłyszą wezwanie do modlitwy.

Ogólnie jutrznie się dzielą na trzy i dziewięciolekcyjne, czyli złożone z jednego albo trzech nokturnów. Jutrznie złożone z 3-ch nokturnów mają duże uroczystsze, poczynając od rytu połowicznego, w pozostałych natomiast dwóch mamy tylko jeden nokturn. Różnica ta wyprowadza się od dawnych nabożeństw wigilijnych, poprzedzających dwie świąteczne, a trwających prawie przez całą noc, a stąd naturalnie dłuższych. Wyjątek stanowią uroczystości Wielkiejnocy i Zesłania Ducha św., które mają jutrznie o jednym nokturnie, a to dlatego, że poprzedzające je nabożeństwa wigilijne i bez tego są długie, a więc nie było potrzeby przedłużać właściwej jutrzni, co pozostało i obecnie, chociaż nocne nabożeństwa tych dni zostały przeniesione na godziny ranne, poprzedzających je sobot.

Nokturn każdy składa się z psalmów z antyfonami i lekcyj z responsorjami. Jutrnia każda ma obecnie 9 psalmów, oprócz Wielkanocnej i Zielonoświątkowej, które mają tylko po 3. Psalm każdy jest poprzedzany i kończony antyfoną. Po psalmach śpiewa się werset odpowiedni, a po nim Pater noster z głośnem tylko zakończeniem. O Hymnach, antyfonach, psalmach, wersetach, modlitwie Pańskiej, były już wyjaśnienia w poprzednich artykułach, dlatego teraz odrazu przechodzimy do następnych części jutrzni, któremi są: absolucje i benedykcje.

---

[2]) Reg. III, c. 14.

[3]) Obszerniej o tym wersecie p. „Hosannę" 1931 r. nr. 10.

[4]) De eccl. off. z. 4, c. 9.

Absolucja absolutio — krótka modlitewka, jaką się mówi po Pater noster, a przed lekcjami każdego nokturnu. Nazwa ta przypomina odpuszczenie win, absolucję od nich, aby z czystem sumieniem można było zabrać się do czytania lekcyj. Kiedy absolucje wprowadzone zostały do officjum — niewiadomo. Amalarjusz [5]), który przebywał w Rzymie r. 831 pisze, że tam przed lekcjami pod koniec każdego nokturnu mówiono absolucję.

Po absolucji zaś bezpośrednio, zanim się zacznie czytanie lekcji, lektor prosi przewodniczącego o benedykcję i ją otrzymuje. Zwyczaj to klasztorny. W regule św Benedykta czytamy: „Dicto versu, benedicat abbas". Prośba o benedykcję wyraża się słowami: „jube domne benedicere", które były wyjaśnione w artykule o komplecie. Celem benedykcji jest przysposobienie umysłu i serca zarówno czytających, jak i słuchających do odczytania, słuchania i korzystania ze słowa Bożego, dlatego po każdej benedykcji, jak i po absolucji chór odpowiada, amen.

Nokturn każdy jutrzni ma po 3 lekcje, z których pierwszy podaje zawsze czytania z pisma świętego, drugi ma lekcje historyczne, lub z Ojców, a trzeci — komentarz na ewangelję dnia. Samo słowo lekcja, po łacinie lectio, pochodzi od legere, co znaczy czytać, lecz w naczym wypadku oznacza jeszcze i ustępy, przeznaczone do czytania.

Zwyczaj czytania lekcyj podczas liturgji jest bardzo starożytny. Istniał już u żydów, którzy nie tylko w świątyni, ale i w synagogach psalmodję czytaniem przeplatali. Zbawiciel uświęcił tę praktykę przez uczestniczenie w niej [6]). W Dziejach Apostolskich [7]) również jest o tem mowa. W pierwszych wiekach czytano Pentateuch, Proroków i Ewangelje [8]), a później i Listy Apostolskie, zarówno przy rozpoczęciu Mszy św., jak i podczas wigilji nocnej, która poprzedzała Mszę i której zresztą od przygotowania do Mszy odróżnić nie było można. Stąd więc, obok psalmodji i próśb, czytanie stało się istotną częścią officjum, które wtedy przedewszystkiem zerwało ze Mszą św., gdy czytania same nadto przedłużyły nabożeństwo nocne.

Między lekcjami śpiewano wersety i modlitwy, poczem biskup miał mowę; w jego zaś nieobecności kapłan lub djakon czytał mowę napisaną przez biskupa, lub też mowę jakiego Ojca Kościoła, a w uroczystości męczenników czytano ich akta.

Czas trwania lekcji zależał od przewodniczącego, który sam dawał znak jej zakończenia. W wyborze samej lekcji również była dowolność. Już w w. VII postanowiono, aby w officjach dziewięciolekcyjnych w 1-ym nokturnie czytano lekcje ze Starego lub No-

---

[5]) De ord. Antiph. in fine prologi.

[6]) Łuk. IV, 16 — 30.

[7]) XIII, 14 — 15.

[8]) Tertull. de praesciptionibus.

wego Testamentu i aby te lekcje były wyjaśnione w 2-im nakturnie, w mowach Ojców Kościoła; wreszcie, aby w 3-im nokturnie czytano początek Ewangelji dnia, dołączając odpowiedni jej wykład. Lecz rozmiary lekcji długo jeszcze, bo do w. XII zależały od przewodniczącego. Dopiero brewjarz św. Piusa V ostatecznie ustalił liczbę i rozmiary lekcyj w jutrzni. Lektor na znak przewodniczącego kończył lekcję słowami: Tu autem, Domine, miserere nobis, a chór odpowiada: Deo gratias. Słowami temi lektor i słuchacze wyznają, że życie ich nie jest zgodne z nauką, jaką w lekcji odebrali, że zatem proszą, aby miłosierdzie Boże ich wspomogło do zatrzymania w sercu usłyszanych nauk i ich pełnienia. Chór wreszcie dziękuje Bogu za otrzymane w lekcji dobrodziejstwa.

Po każdej lekcji w jutrzni następuje t. zw. responsorjum. Jest to wyraz łaciński, utworzony w pierwszych wiekach Kościoła ze słowa respondere, dla oznaczenia śpiewu, w którym słowa, wyśpiewane przez przewodniczącego, powtarzano; śpiew ten, znany już w Starym Zakonie, wcześnie znalazł zastosowanie w kościołach Italji, skąd przeszedł do Galji i Hiszpanji. Zaraz w początkach Kościoła weszło w zwyczaj, że po czytaniu z Pentateuchu lub Proroków, dla nadania więcej życia i rozmaitości nabożeństwu, śpiewano psalm responsoryjny; lektor lub kantor śpiewał wersety psalmu, a lud cały lub chór powtarzał je w całości lub w części. We Mszy, śpiew ten nazywa się graduałem.

Budowa responsorjum jest następująca: pierwsza część zachowuje nazwę responsorjum, w ścisłem znaczeniu i podzielona jest gwiazdką na dwie lub więcej części, druga zaś część nosi nazwę wersetu, który najczęściej bywa jeden, lecz wersetów może być i więcej; części oznaczone gwiazdkami powtarzają się po każdym wersecie.

Treść swą i układ responsorja wzięły ze starożytnej tragedji greckiej. Starożytne chóry i nasze responsorja mają wspólną formę. W wielu tragedjach Sofoklesa (+405 przed Chr.), śpiew chóru składa się ze strofy, antystrofy i epidonu, t. j. strofy końcowej — są to jakby trzy części responsorjum: responsorjum właściwe, werset i repetenda. Lecz responsorja liturgiczne przewyższają pienia chórów starożytnych podniosłością i rozmaitością treści. Najcelniejszemi resposorjami naszemi są: 1-e w pierwszą niedzielę Adwentu, 1-e z pierwszej niedzieli W. Postu, 6-e niedzieli Pasyjnej, 8-e niedzieli Palmowej.

Kto ułożył responsorja starożytne — nie wiemy. W VIII w. istniał już liber responsorialis, obejmujący responsorja dla jutrzni. W czasach późniejszych jednym z głośniejszych twórców responsorjów był król francuski Robert (+1031) wraz ze swoimi kapelanami, a szczególniej z Fulbertem, przyszłym biskupem w Chartres.

Melodje responsorjów są bardzo mało znane; nawet w kate-

drach i klasztorach recytują je tylko, lub odśpiewują w tonach psalmowych. Także gdy officjum żałobne śpiewa się w kościołach parafjalnych, responsorja najczęściej się recytują za wyjątkiem „Libera me", śpiewanego przy katafalku. Tymczasem piękność ich wzbudza podziw wśród znawców. Każda część responsorjum ma swój charakter melodyjny; lecz o piękności responsorjum należy sądzić według pierwszej jego części, która jednak podlega wpływom melodji psalmodycznej wersetu. Melodja ta w responsorjach należy do najozdobniejszych.

Najczęściej jutrznie kończy się hymnem: Te Deum laudamus. Trzy części dadzą się rozróżnić w tym utworze; w pierwszych 13 wierszach zawartą jest pieśń pochwalna. na cześć Boga, Stwórcy i Pana świata, którego uwielbia wszystko na ziemi i w niebie: Aniołowie, Apostołowie, Prorocy, Męczennicy — to zwycięski śpiew Kościoła, który po czasach okrutnych prześladowań uzyskał za Konstantyna W. wolność i możność swobodnego rozwoju na całym okręgu ziemi. — Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia. Druga część w wierszach 14 — 21 wielbi Syna Bożego i zaklina Go, aby czuwał nad Swym Kościołem i zawiódł go do swej chwały. Ustęp ten przypomina ciężki okres, jaki Kościół musiał przeżywać za cesarza Konstancjusza, starającego się gwałtem zaprowadzić w całem państwie rzymskiem arjanizmu, który twierdził, że Chrystus nie jest prawdziwym Bogiem, lecz tylko najdoskonalszem Jego stworzeniem. Część ta silnie akcentuje wiarę Kościoła w Bóstwo, chwałę i władzę Chrystusa, a kończy się gorącą prośbą, by sługom Swoim dopomógł do połączenia się ze Świętymi w wiecznej chwale.

Jeszcze gorętszą staje się dalsza prośba, błagająca Pana o ratunek nad ludem, dnia każdego błogosławiącym Mu i wysławiającym Imię Jego na wieki. Jest to błaganie o odwrócenie jakiegoś wielkiego nieszczęścia, o zbawienie ludu, o rządzenie nim i nieponiżanie go. Czy nie są te słowa odgłosem welkiej katastrofy dziejowej, grożącej państwu rzymskiemu, gdy tłumy barbarzyńskich Wizygotów pod wodzą Alaryka zalały północną Italję i zbliżały się pod mury wiecznego miasta? Ostatnie wiersze tego hymnu najprawdopodobniej wypłynęły z ust wiernych wyznawców Chrystusa wtedy, gdy dnia 24 sierpnia 410 r. stolica państwa rzymskiego i stolica chrześcijańsstwa, Roma aeterna, dostała się po raz pierwszy w ręce barbarzyńców, szerzących wszędzie mord i pożogę [9]). Według więc najnowszych badań hymn Te Deum składa się

[9]) Ruch Teologiczny. 1931, nr. 1.

z 3 części, powstałych w różnych okresach czasu, bardzo znamiennych w dziejach Kościoła. Tym, który te części w jedno połączył ma być św. Nicelas, biskup Remezjany w Dacji, żyjący między 335 a 414 r.

Kiedy Te Deum weszło do officjum? — U zakonników południowej Galji i południowej Italji hymn ten był w użyciu w wigi-

ljach niedzielnych już w pierwszej połowie w. VI-go. Św. Cyprjan z Tulonu pisze do biskupa Maksyma z Genewy (lata 524 — 33), że hymn ten jest na całym świecie śpiewany. Z początku rzadziej używany, od w. XI ma stałe swoje miejsce w officjach niedzielnych i dziewięciolekcyjnych, po ostatniej lekcji w jutrzni. Na tem kończymy objaśnienia składowych części jutrzni — o sposobie zaś odprawiania takowej w artykule następnym.

(c. d. n.) **Ks. J. Matulewicz**

MUZYKA I ŚPIEW KOŚCIELNY W ŚWIETLE PRAWA KANONICZNEGO

IV Prawodawstwo Kościelne w okresie od w. X do XV.

(Dalszy ciąg)

Poczynając od wieku XV, stan muzyki kościelnej począł szybko upadać i nie utrzymał się na poziomie właściwym, wskutek rozwoju muzyki świeckiej, która wpływ ujemny wywarła na sztukę liturgiczną.

W poważnym stopniu przyczyniła się do tego szkoła Niderlandzka. Z powodu ubóstwa ówczesnych form muzycznych oddała się ona całkowicie pracy nad sztucznem stwarzaniem i obrabianiem muzycznego materjału harmonicznego. Poszukując nowych zasad muzycznych, ta szkoła do tego stopnia oddała się polifonji, a szczególniej kontrapunktowi, że faktycznie poczęła szybko oddalać muzykę od jej celu właściwego. W sztuce bowiem zapanował formalizm, gdyż twarde i bezkształtne formy nowopowstającej harmonji były przedmiotem wyłącznie tylko umysłowego sposobu ich rozwiązania i żadnego stosunku nie miały z życiem i poczuciem piękna.

Wielu mistrzów ze szkoły Niderlandzkiej, w sposób szczególny, hołdowało metodom sztucznym, polegającym na stwarzaniu zagadkowych kanonów i suchych kombinacyj rozumowych, ściśle stosowanych do muzyki. Na estetykę nietylko nie zwracano żadnej uwagi, lecz ją zastępowano różnemi dziwactwami, a niekiedy nawet formami pełnemi dziwolągów.

Aczkolwiek system teoretyczny traktowania form muzycznych, rozpoczęty przez szkołę Niedrlandzką, był jednostronny i formalny, mimo to, wszelkie zdobycze na tym polu były szeroko znane i korzystano z nich powszechnie. Tem się da właśnie objaśnić ta okoliczność historyczna, że szkoła Niderlandzka zdobyła sobie sławę ogólną, a jej mistrzowie zajęli stanowiska wybitne we wszyst-

kich ówczesnych muzykalnych ośrodkach kulturalnych, przez co też potrafili zapanować nad całą Europą.[1])

Pomijając jednak wszelkie ujemne strony i przejawy w twórczości i działaniu szkoły Niderlandzkiej, trzeba przyznać, że w dziedzinie muzyki kościelnej mistrzowie tej szkoły założyli fundamenty poważne, gdyż drogą rozwagi i poszukiwania w sztuce jej podstaw wewnętrznych, zdołali odnaleźć mocne podwaliny, na których polifoniczna muzyka kościelna została ,później budowana.

Również im zawdzięczać należy ocalenie od zupełnego zapomnienia śpiewu Gregorjańskiego, ponieważ stary śpiew antyfoniczny był przez nich używany, jako objekt do upiększania w nowe zdobycze sztuki ówczesnej.[2]) W sposób szczególniejszy muzyka kościelna musi zawdzięczać swe ocalenie od silnych wpływów owczenego ducha nowatorskiego, mistrowi szkoły Niderlandzkiej, Orlando di Lasso (1532 — 1594), który w pewnych utworach swoich, kościelnych, potrafił utrzymać styl ścisły i odpowiadający treści i duchowi rzeczy.[3]).

Oprócz szkoły Niderlandzkiej poważny wpływ na stan muzyki ówczesnej wywarła szkoła Wenecjańska. Mistrzowie tej szkoły usiłowali sztukę polifoniczną stosować do muzyki świeckiej.[4]).

Wskutek silnej ewolucji różnych form muzycznych, a osobliwie polifonji i poszukiwania w niej podstaw, oraz zasad stałych, muzyka kościelna, a raczej śpiew liturgiczny, bardzo ucierpiał na tem. W pogoni za nowemi zdobyczami na polu muzycznem, zaniedbywano prawie powszechnie śpiew gregorjański, albo też kaleczono go nieudolnemi i niewyrobionemi formami muzycznemi, które przyczyniły się do ostatecznego upadku sztuki kościelnej.

Szczególniejszą rolę pod tym względem odegrali ówcześni przedstawiciele muzyki, którzy wskutek nieuctwa i dyletantyzmu, z całą bezwzględnością stosowali do niej, niewyrobione zasady i formy harmoniczne i polifoniczne, przez co wywołali zupełny jej upadek.[5]).

---

[1]) Do głównych przedstawicieli szkoły Niderlandzkiej należą: Jean Okeguem (1513), Josquin de Près (1515), Jean Mouton de Holigue (1552), Clement non Papa (1525), Arcadelt (1514), Goudimel (1572), Willaert (1562) i inni. Por. I. Schlutter dz. cyt. II i nast.

[2]) Por. tamże 12 i nast.

[3]) Wielką jasnością i czystością stylu odznacza się jego utworu motet „Gustate et videte, quam suavis sit Dominus timentibus eum et confidentibus ei. „przeznaczony do wykonywania podczas procesji na Boże Ciało".

[4]) Wybitne stanowisko w szkole Wenecjańskiej zdobył sobie Ciprianus de Rore (1565), który potrafił polifonję spopularyzować w utworach świeckich, a przedewszystkiem w metodach madrygałowych.. Por. tamże 15.

[5]) ...musica ampliata est, nam novi cantores surrexere et componistae et figuristae inceperunt alios modos assure. Por. M. Gebert, de cantu et musica.. Dz. cyt. II, 167.

Nie zważając na taki smutny stan rzeczy, kościół w tym czasie przejściowym z daleko idącą ostrożnością, odniósł się do tych objawów, bo zachowując stanowisko życzliwe i, popierając poczynania i prace wybitnych przedstawicieli ówczesnych szkół muzycznych. jednocześnie wymagał od nich zachowania czystości w sztuce świętej i żądał od wykonawców usuwania wpływów muzyki świeckiej. Tej przezornej zapobiegliwości Kościoła dowodzi ustawodawstwo synodów prowincjonalnych. Prawa synodalne surowo wzbraniały wstępu do świątyń nietylko muzykom, bez odpowiednich kwalifikacyj fachowych, do wykonywania utworów kościelnych, lecz zakazywały też używania w świątyniach instrumentów muzycznych, nielicujących z powagą liturgji. [6]).

Główny jednak nacisk w swojem ustawodawstwie Kościół kładł na wewnętrzną wartość muzyki kościelnej. Pod tym względem prawa synodalne wymagały od wykonawców, aby śpiew liturgiczny był dokładny, zrozumiały i zdolny wywierać wpływ, budujący na wiernych. To też postanowienia synodalne, ze względów zasadniczych, nakazywały usuwać ze świątyń wszelkie pieśni sprzeczne z duchem liturgji i surowo zabraniały wykonania ich na sposób teatralny, w którem nie sprawa boża, lecz popis i zadowolenie egoistyczne byłoby celem występu wykonawców.[7]). Nie zważając na wszystkie wymagania Kościoła względem utrzymania na poziomie

---

[6]) Synod Senense. Can. XVI: Prohibimus idcirco, ne histriones aut mimi intret ecclesiam ad pulsandum tympano, cithara, aut alio instrumento musicali, neque in ecclesia, aut iuxta ecclesiam suis pulsant instrumentis. Por. Labbei et Cossarti, dz. cyt. XIV.

[7]) Synodus Senense. 1528, Can. XVII: Praecipimus, ut in ecclestis sint musici cantus distincti ac discreti, moventes cor ad devotionem compunctionemque. Porro in ecclesiis praetextu musici cantus, non sunt audiendae publicae cantilenae et lascìvae. Neque enim inquit Hieronimus, in tragoediorum modum guttur et fauces medicamine sunt leniendae, ne dum blanda vox quaeritur, congrua vita negligatur. Num ut cantor minister Deum moribus stimulant, cum populu mvocibus delectat, ita lascivus animus dum lascivioribus delectatur modis, eos saepe audiens ęmolitur et frangitur. Curent ergo sacerdotes et clerici, sic suos cantus instituere, ut modesta honestaque psallendi gravitatex, placidaque et grata modullatione, sic audientium aures delinianı, ut provocent excitenttque devotionem compunctionemque; non ad lascivus, cordi sue aut animi titillationem.

Organorum usum Ecclesia a patribus ad cultum servitiumque divinum recepit. Nolumus itaque quod organicis instrumentis resonet in ecclesia impudica aut lasciva melodia sed sonus omnino dulcis. Por. tamże.

Synodus Colonense. 1536. Can. XIV: Post elevationem consecrat Corpori et Sanguinis dominici vidertur silendum et am omni populo, mortis Dominicae commemoratio habenda.

Can. XV. Organorum melodia, in templis sic adhibetur, ne lasciviam magis, quam devotionem excitet. Por. tamże.

nielicujących z poagą liturgji.[6]).

właściwym wewnętrznej wartości sztuki liturgicznej, ta ostatnia upadła, gdyż wszelkie zarządzenia kościelne nie były zachowane w życiu praktycznem. Przyczyny tego zjawiska szukać należy nie w złej, czy słabej woli wykonawców, albo też w ich dyletantyzmie. Źródłem wszelkiego zła był, właściwie mówiąc, duch czasu, a raczej sam poziom sztuki ówczesnej, której ewolucja przebiegała na płaszczyźnie jednostronnego rozwoju form muzycznych, zręczności w ich używaniu i sprawności technicznej. Ubóstwo zasad, oraz ich charakter wielce prymitywny sprawiły to, że sztuka muzyczna była zupełnie pozbawiona ducha i życia i, jako taka, musiała skostnieć w formaliźmie.

Z powyższego bynajmniej nie wynika, ażeby ten ustęp dziejów w sztuce kościelnej można było nazwać upadkiem tej sztuki w dosłownem znaczeniu tego wyrazu. Patrząc bliżej na przebieg dziejów muzyki kościelnej w tym okresie, należy mówić nie o jej upadku, lecz raczej o silnej ewolucji i krystalizacji tych zasad i form, w których niewidocznie tkwił stały postęp sztuki. Aczkolwiek początek tej ewolucji powstawał i przebiegał w warunkach chotycznych, sprawiających wrażenie upadku i zaniku sztuki kościelnej, jednak zjawisko takie było nieuniknione, wymagała tego bowiem natura ewolucji muzyki Kościelnej, aby dalszy rozwój mógł przebiegać po torach właściwych, dotyczących tak jej istoty, jak też formy.

Od wieku X w praktycznym śpiewie kościelnym, a przedewszystkiem w chórze papieskim, były przecież stosowane wszelkie zdobycze, pochodzące z rozwoju śpiewu harmonijnego. W drugiej zaś połowie stulecia XIII-go, osobliwie zaś po powrocie papieży z Avignionu do Rzymu (1377), upiększenie śpiewu Gregorjańskiego formami kontrapunktowemi coraz bardziej było samodzielnem, wskutek czego trudno było nawet odróżnić melodję kościelną od tej szaty sztucznej.

Gdy jednak nadeszła chwila, kiedy poczęto coraz więcej zaniedbywać wartość wewnętrzną sztuki kościelnej i odrywano ją od tekstu liturgicznego, wówczas istotnie staremu śpiewowi kościelnemu poczynała grozić zagłada, gdyż zawikłany w powodzi form tonicznych śpiew liturgiczny, utracił swoją dostępność i zrozumiałość dla słuchacza i przez to stał się nietylko obcym, lecz nawet niepożądanym.

Zjawisko powyższe szczególniej miało miejsce w pierwszej połowie w. XVI-go, kiedy zastępy autorów, nie licząc się wcale z celem i przeznaczeniem muzyki kościelnej, dla swoich utworów mszalnych i motetów liturgicznych dobierali tematy z pieśni i muzyki kościelnej.[8]).

---

[8]) Jaskrawym dowodem tego mogą służyć same tytuły błahe takich utworów, jak np. L'home armé, Adieu mes amours, Baisez moi, Venere bella, Chiare fresche e dolce acque i t. p. Por. J. Schulter. Dz. cyt. 18.

Pozostająca w takich warunkach muzyka kościelna już z natury rzeczy, nie tylko uledz musiała wpływom sztuki świeckiej, lecz stać się przedmiotem ogólnego narzekania, tembardziej, skoro dodamy do tego jej straszny wygląd zewnętrzny, pochodzący od szpetnego i nieudolnego wykonania. Uskarżano się szczególniej na niewłaściwość treści utworów kościelnych, oraz na ich szatę muzyczną i na te przygnębiające wrażenie, jakie ta muzyka wywierała na wiernych podczas nabożeństwa.[9]).

C. d. n. **X. Antoni Kwiatkowski.**

O PRAWDZIWYM ŚPIEWIE KOŚCIOŁA

(Dalszy ciąg).

Śpiew gregorjański jest nietylko wokalnym. Słowo jest tu panem i królem. Bez słowa traci on rację bytu, wogóle przestaje istnieć. Dlaczego jakaś melodja gregorjańska tylko odegrana, nie robi żadnego wrażenia, nie można jej zrozumieć. Sens melodji nadają dopiero słowa, a znowu słowa ożywiają się przez melodję. Nigdzie niema takiego ścisłego zjednoczenia pomiędzy słowem i tonem, jak tutaj. Nietylko żadna muzyka, w tym stopniu co gregorjańska, nie szanuje akcentu, na którym jest cała oparta, ale i żadna nie jest tak giętka i czuła na wartość i względną ważność poszczególnych słów. „Przez dokładne rozłożenie świateł i cieni, muzyka gregorjańska prawdziwie modeluje mowę. Czasem podkreśla, zaciąży, opiera się mocniej, — a nigdy nie przygniecie; czasem nie zagłuszając — oplata; czasem prześlizgnie się tylko i, jakby igrając — przechodzi. Podczas gdy w naszej nowoczesnej wielogłosowości szukamy **prawdy i różnorodności wyrazu** w harmonji

[9]) Hodie vero tanta in Ecclesiis musicae licentia est, ut etiam una cum missae ipsius canone, obscoenae quaeque cantiunculae interim in organis pares vices habeant, ipsaque divina et sacrae orationum preces, conductis magno aere lascivis musicis, non ad audientium intelligentia, non ad suiipsius elevationem, sed a fornicariam pruriginem, non humanis vocibus, sed beluinis strepitibus cantillant, dum hinniunt discantum pueri, mugiunt alii tenorem, alii latrant contrapunctum, alii boant altum, alii frendent bassum, faciuntque ut sonor plurimum quidem audiatur, verborum et orationis intelligatur nihil, sed auribus pariter et animo iudicii subtrahitur auctoribus. Por. H. C. Agrippa de Nettesheym, De vanitate et incertitudine scientiarum, 1544. cap. XVII.

i barwie, to melodja gregorjańska znajdowała ją wyłącznie w słowie. Nie powiemy, że do słów została dorobiona melodja, ale, że muzyka wyszła, wytrysnęła ze słów samych, w których była zawarta i jakby in potentia". [1]).

Drugą cechą śpiewu gregorjańskiego, to jego homofoniczność— czyli jednogłosowość — posługując się tylko głosami, czyni z nich jeden głos. Śpiew homofoniczny, to możliwe minimum muzyki, — pozatem zostałoby już tylko czyste słowo. „Z istoty swej, religijny śpiew gregorjański jest nim jakby podwójnie: będąc łącznikiem pomiędzy Bogiem i ludźmi, jest też łącznikiem ludzi pomiędzy sobą; — tu przejawia się jego charakter zbiorowy i braterski. Żaden głos indywidualnie się nie wybija na plan pierwszy, żaden nie przewodzi, ale wszystkie dążą do kompletnego zjednoczenia się, wedle słów Chrystusa: — Sint unum". W unisonie gregorjańskim może być pięćset, czy nawet pięć tysięcy głosów, zawsze będzie tylko jeden głos. I właśnie ta jedność, którą śpiew gregorjański oznacza, którą ustanawia w nas i pomiędzy nami, ta jedność, analogiczna do jedności boskiej, stanowi pomiędzy przedmiotem muzyki gregorjańskiej, który jest boski, a tą muzyką samą, nową i duchową godność [2]).

Trzecią cechą śpiewu gregorjańskiego jest jego starożytność. Jest współczesny temu co śpiewa: ten sposób wyrażania się pojawił się jednocześnie z ideami i uczuciami, które wyraża, dlatego wyraża je wiernie.

Rytm śpiewu gregorjańskiego jest swobodny. Im bardziej zagłębiać się w studjowanie śpiewu gregorjańskiego, tem więcej odkrywa się jego piękna, wartości i dobrodziejstwa. Wiernie uległy ideałowi religijnemu, nie jest jednak uległym niewolniczo (ta sztuka posłuszna, nie jest sztuką niewolniczą). Wolny od wszelkiej harmonji, jest też swobodny w swoim rytmie i swobodny w melodji. Swoboda ruchu wyraża się w tem, że śpiew gregorjański jest podległy rytmowi, ale nie jest podległy taktowi, **miarze**, to znaczy metrum, odbywającem się w określonym, równym (co do czasu trwania), przeciągu czasu. Rytm ten jest giętki, umiarkowany, zawsze idzie naprzód, nigdy się nie ociągając i nigdy nie śpiesząc [3]). Wszelkie kombinacje przyjmuje, byle były dobrze dostosowane i harmonijne [4]). I na tem właśnie polega różnica pomiędzy muzyką gregorjańską naturalną i swobodną, a muzyką naszą (ale także i grecką) — muzyką **miarową.** W muzyce gregorjańskiej rytm jest naturalny i swobodny, nuty nie posiadają określonej wartości co do czasu trwania. Fraza melodyjna nie dzieli się, nie równoważy i nie organizuje według miary nieugiętej, — tylko według budowy i podziału tekstu liturgicznego. Pauzy tak samo są

---

[1]) C. Bellaigne. Les epoques de la musique.

[2]) C. Bellaigne — Les epoques str. 83.

niezależne, jak nuty, milczenie jest tak samo swobodne, jak dźwięk. W niczem nie daje się odczuć tyranja, ani skrępowanie, — wszystko oddycha swobodą, giętkością. A jednak tyle swobody nigdzie nie przeradza się w dowolność. Rytm nie jest nieobecny, on istnieje, daje się wyczuć, ale wymyka się ze ścisłych przegródek i obliczeń matematycznych; zbliża się, o ile możliwe, do natury. Taka jest różnica pomiędzy rytmem miarowym, a rytmem gregorjańskim, jaka między wierszem rytmicznym, podległym określonemu metrum, a prozą poetycką.

Zarówno rytm, jak i melodja, swobodna, czasem sylabiczna, czasem na jednej zgłosce początkowej lub końcowej, powstają bogato ozdobne melizmaty, a często nawet we środku słowa. Pomimo to, w niczem nie naruszają zrozumiałości tekstu, gdyż nigdy nie są to wokalizy jedynie dla popisu śpiewaka, ale same przez się są melodją, wyrażają myśl głęboką, lub szczere uczucie. Początkowo, szczególnie w czasach katakumb, śpiewane tylko na jednym tonie, potem powoli, — zaczęto ozdabiać intonację i zakończenie. W dalszy rozwoju (w rozwoju szkół śpiewaków), powstały te tak bogate melodje, w których, jak nigdy potem, potrafiono rozwiązać problem stosunku muzyki do tekstu. Jeżeli za ciasno melodji w ramach tekstu, jeżeli się w tych ramach nie może dostatecznie wypowiedzieć, wtedy z całą swobodą odrzuca krępujące ją więzy sylabiczności i staje się muzyką czystą. A pomimo to, przedziwnym jakimś sposobem, nigdy nie zostanie naruszony sens zdania, ani słowa [5]).

Ci anonimowi twórcy śpiewów gregorjańskich, mieli jakąś tajemnicę rozwiązania problemu stosunku muzyki do słowa, problem, nad którym wszyscy wielcy twórcy pracowali, a żaden z nich idealnie go nie rozwiązał.

Alexandra Umiastowska

---

[3]) C. Bellaigues — Les epoques... str. 94.

[4]) D. Mocquereau.

[5]) Rieman.

ŚW. TEODOR STUDYTA O ŚPIEWIE LITURGICZNYM [1]).

Św. Teodor Studyta żył w w. IX. Był ihumenem klasztoru Studytów w Konstantynopolu, piastując władze nad 1000 mnichów. Był gorącym obrońcą czci obrazów, tak zwalczanej przez cesarza Leona V. Jako ihumen podniósł życie wewnętrzne klasztoru, wymagając wierności ustawom zakonnym. Dbał również o dobry śpiew liturgiczny, o czem świadczą następujące jego słowa do braci: „Wczoraj rozgniewaliście mię waszą psalmodją. Proszę was i błagam śpiewajcie ładnie i według starszeństwa, a nie po prostacku, bylejako i chaotycznie, gdyż wtedy obrażacie nie mnie grzesznika, a Ducha św.; bowiem to On wskazuje, śpiewajcie mądrze". (Ps. 46 — 8). Nie można zaś śpiewać mądrze, jeżeli będziemy lekceważyć taki porządek, żeby nie rozpoczynać chórem nowego wiersza wprzód, nim się skończy wiersz poprzedni; czy śpiew płynie głośniej, czy ciszej, powoli, czy prędzej, przedewszystkiem niech będzie skupienie, bo jeżeli w każdej czynności skupienie jest najlepszym rysem, tembardziej w rozmowie z Bogiem — gdyż właśnie roztargnienie powoduje fantastyczne odruchy i umysłowy bezład, a przy skupieniu zachowują się: uwaga, trzeźwość, słodycz, o której świadczy św. Dawid, mówiąc: „Jako wdzięczne podniebieniu memu słowa twoje: nad miód ustom moim. (Ps. 118 — 103). Przeto proszę was i błagam starannie wypełniajmy tę cnotę, jeden drugiego ostrzegając i jeden drugiego poprawiając w śpiewie. A śpiewając w ten sposób mądrze, zdobędziemy pokój duchowy, damy sobie wzajemnie dobry przykład, a przy innych sprawach i tem dogadzając Bogu, staniemy godnymi dziedzictwa Królestwa Niebieskiego.

---

[1]) Dobrotolubje, Moskwa, 1901.